FERNANDO ''PINO'' SOLANAS

EL CINE EN CUESTION

El es, ahora, el hombre en cuestión. El presidente electo, Carlos Saúl Menem, lo codicia para el cargo de director del Instituto Nacional de Cine. ''Así me lo ha hecho saber el secretario de Cultura del próximo gobierno, Julio Bárbaro —declaró Fernando ''Pino'' Solanas ayer por la noche a **Página/12**—. Y eso, que me halaga, me ha hecho ponerme a pensar. Todavía no hablé con el presidente.'' Para el hombre que encabezó, junto a Octavio Getino, el conocido movimiento argentino de ''Cine Liberación'' —cuya propuesta estética fue claramente política— la propuesta para ese cargo no cae como simple pasaje a la gloria burocrática. ''Yo siempre me puse fuera de carrera para ocupar un espacio en la escena gubernamental —dice— y estoy, en este momento, cabalgando en el proyecto de mi próxima película.'' Pino quiere filmar. España y Francia —y ahora, en estos días, Alemania— están firmes en la coproducción de ''El viaje'' y esperan (como Cine Sur, de la Argentina) que Solanas ponga la línea final de un guión que organiza la ''epopeya de Martín, un adolescente de quince o dieciséis años que sale de su pueblo en busca de su padre'', y transita desde Tierra del Fuego hasta el Caribe. Solanas —el cineasta argentino más reconocido en el mundo— siempre está acelerado en proyectos. ''Casualmente Horacio Salas —narra, aludiendo al poeta que acaba de ser nombrado secretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires—, con quien empezamos el exilio en Madrid, sabe que después de los primeros días de depresión, se dio en mí una furia por inventar proyectos, porque es la única manera de demostrar que estábamos vivos, y de contestar a esta vocación de liquidarnos intelectualmente que tenemos los argentinos. En el exilio escribí siete guiones de los cuales filmé dos: ''El exilio de Gardel'' y ''La mirada de los otros''. Casualmente ''La mirada (Reflexiones sobre cine y cultura)'' se titula el libro que lanza en estos días Punto Sur, del que se adelantan aquí algunas partes. Nacido de charlas y conferencias a jóvenes cineastas, y estructurada bajo el lúcido espejo coloquial de Horacio Gonzales —autor de otro libro de reportajes, con Fito Páez: ''Napoleón y su tremendamente emperatriz''; creador de colecciones en la Argentina y en Brasil, profesor en la carrera de Ciencias de la Comunicación— este libro termina proponiendo hacer, crear, aun en contra de todas las dificultades económicas. ''El poder —cierra Pino— no pasa por los funcionarios, quienes, en todo caso, deberán dar a los artistas los medios para que creen, a los científicos los medios para que investiguen. El poder de Borges y de Marechal fue su obra.'' Por eso, todavía no sabe qué va a contestarle al futuro presidente.



MEMORIA y BALANCE DE LA IMAGEN

La invención de una película no es la invención de una historia, sino la invención de las imágenes. Si se trata de contar una historia, es la historia de las imágenes, que cuentan, además, una historia. El cine de ficción o cine artístico es ante todo un arte plástico, arte plástico en movimiento y no simple información o diálogo puesto en imagen. Tampoco se trata de "poner en escena", porque aquí no estamos ante la escena en su concepto teatral, a la italiana o no, sino ante un lenguaje con muchísima mayor libertad, que es síntesis de casi todos los lenguajes. Todos ellos —literatura, poesía, pintura, teatro, música, etc.— confluyen en una suerte de embudo que es la imagen plástica, el cuadro. Podríamos decir que el cine es también una mirada sobre la vida a través de la ventana rectangular de la cámara captando imágenes en el tiempo real en que se desarrollan las acciones, para luego estructurarlas y montarlas.

La imagen no es un decorado ni es un actor, sino es el todo conformado por actores que actúan en el espacio de la escena, todo lo cual, encuadrado por la cámara, vive por la luz, en el tiempo y en el movimiento. Entonces, el problema esencial de la creación de una película es la invención de esas imágenes. De qué manera la historia que voy a contar la cuento a través de imágenes propias, que tengan identidad e interés al mismo tiempo.

—Lo que quería preguntarte era si esa precedencia de la imagen no podría significar, en ciertos casos, una precedencia de imágenes ligada a metáforas verbales o a ciertos juegos de lenguaje. En tu respuesta señalás una especie de plasma visual originario que se impone a través de imágenes que también podrían ser, pienso yo, situaciones verbales, chistes, proverbios, diversas formas de coloquialismo. Ahora bien, podríamos pasar a un tema sobre el cual te has pronunciado muchas veces. ¿Cómo se relaciona ese patrimonio de imágenes, ese plasma, con los diferentes marcos históricos o sociales? ¿Hay un plasma de imágenes que pertenece a momentos históricos específicos?

—Cuando nacés en un país dependiente como el nuestro, donde desde siempre te han formado para valorizar lo que viene de afuera aunque sea malo y desvalorizar o ignorar lo propio, aunque sea bueno, cuando se vive en medio de una sumisión cultural disfrazada de cualquier modernidad, que en el fondo es retraso ilustrado, esa búsqueda de identidad es siempre tardía, lenta y muy difícil, porque casi todo es prestado, es reproducción o imitación. Los modelos o valores a imitar incluso no son siquiera interesantes u originales ellos mismos. Es como si nos hubieran asignado un destino de segunda mano, el ser otros, pero siempre después, tardíamente. Por eso, ocurre generalmente que en la situación neocolonial se vive indigestado de información inapropiada y abundante de lo que no interesa, al tiempo que se ignora lo fundamental que puede pasar a la vuelta de la esquina. Y así, cuando algún artista aquí se lanza alegremente a crear con toda espontaneidad, descubre que no le salen imágenes con identidad nacional, es decir, que tengan todos esos contenidos y expresiones que las hacen diferentes de la misma forma en que nosotros, como cualquier otro hombre de cualquier otro país, tiene una particular manera de reír, de hacer el amor, de comunicarse, de pensar. Puede pasar, cuando alguien crea espontáneamente, que le salgan imágenes, textos o músicas francesas, alemanas, inglesas, italianas, americanas, incluso rusas.

A la caza de imágenes

—¿Esta voluntad de poner la imagen creadora en el centro del acto cinematográfico debería entenderse como un gesto reparador? En tu opinión, el cine parece que ha dejado de inventar imágenes, sumergido en un patrón visual homogéneo. ¿Cómo definirías a un director de cine que no se desprende de la obsesión por la imagen creadora, por la imagen-tiempo? ¿Sería un político de la imagen? ¿Un viejo lobo acorralado, un depredador nocturno que busca rescatar un tesoro visual perdido?

—¿Es necesario definirlo? Puedo hablar de mi caso. Yo siempre he salido a la "caza" de imágenes recorriendo durante meses calles, casas, escenarios, galpones, fábricas, etc... Cientos de imágenes cazadas con la cámara de fotos y con el video, imágenes captadas intuitivamente, en estado bruto, imágenes decantadas luego con el tiempo y analizadas reiteradas veces. Se precisa el olfato de un animal de caza. ¿Por qué se me ha grabado esa imagen y no otra? ¿Qué es lo válido, lo perdurable? ¿Cuál es su misterio? ¿A qué situación dramática apela esta imagen? ¿Qué escena podría resolverse en esta imagen por imprevisible, insólita o por natural? El largo proceso de elegir las imágenes no es otro que el tránsito entre las imágenes en estado bruto como uno las trae desde la cacería y la transformación de las imágenes hasta convertirse en una imagen poética, en una imagen de autor, diferenciada. Proceso donde unas imágenes invaden otras, donde unos temas o ideas dramáticas o escenas interactúan recíprocamente y en donde todas las cosas o algunas comienzan a encontrar su lugar.

Por supuesto que este proceso no tiene un tiempo concreto y que hay veces que uno ve y otras en que no ve nada. Ese proceso ininterrumpido de "elecciones" de imágenes, de complementación de imágenes como si un doble imprimiera muchas imágenes en una sola, es el largo proceso de transformación de la realidad. Es decir, el proceso por el cual uno crea o inventa sus propias imágenes y modifica la realidad. Los grandes autores son si duda alguna sólo aquellos que han tenido la capacidad de modificar las imágenes de la realidad para construir otras imágenes de una nueva realidad, que sintetizan, revelan el conflicto y lo expresan por la vía poética. Está el ejemplo de las imágenes de Glauber Rocha, de Tarkovski, Passolini o Godard. En el caso de este último, tras su aparente estética documentalística, inserta en la realidad sus propias imágenes, al punto de que lo singular y poético convivirán con la realidad cotidiana, revolucionando la mirada. Pero para nosotros, latinoamericanos, la gran revolución poética es la que realiza Glauber. En ella, creo que por primera vez, los contenidos de nuestras historias encuentran un lenguaje con identidad propia. Glauber, el gran autor bahiano, supo unir la magia y la poesía con el teatro y el cine, a través de nuevas convenciones dramáticas. También a él dediqué mi película *Sur*.



La imagen-tiempo en las cinematografías nacionales

—Nos encontramos con la idea de que la imagen revierte en tiempo y el tiempo en imagen. Volvés a la antiquísima matriz de las artes temporales y el cine como su manifestación contemporánea más importante.

—Sí, creo que una de las excepcionalidades que tiene el cine frente a otros medios de expresión es su posibilidad de contar historias o escenas en el tiempo en que éstas transcurren, es decir, puede captar el tiempo en el que los hombres viven. No hablo de tiempo en relación a duración o a ritmo, sino que los hombres y las culturas se desarrollan *en el tiempo*. El cine, como la música y el teatro, se despliegan, se cuentan en el tiempo. Por supuesto que el manejo del tiempo, la elección del tiempo, la captación de ese tiempo desde la puesta en escena al montaje, es parte esencial de la identidad de un autor cinematográfico y por lo tanto de la identidad cultural de un pueblo.

Claro que el tiempo no se puede tomar en su estado bruto, de la misma manera que uno limpia y compone el cuadro o elabora un diálogo. De Tarkovski, uno de los grandes poetas del cine contemporáneo y un artífice del tiempo, vine a descubrir hace unos días en el festival de Munich un excelente documental realizado por su compaginador, Michel Leszczylowski, en el que explicaba su trabajo. Me sentí identificado con su búsqueda en este caso, referida a *El sacrificio*. Decía que el tiempo es como una masa de mármol que el autor irá esculpiendo hasta lograr esa síntesis propia que es el *tiempo singular* con que un autor expresa una escena. Es decir, un momento de la vida, un tiempo en que sus personajes viven una situación en un aquí y ahora.

Por eso el tiempo es también una mirada y una cultura. Hoy la televisión ha impuesto un ritmo tan feroz, una competencia y una aceleración tan dura por la audiencia y por evitar que el programa sea "fusilado" por el espectador con el simple apretar de un botón para pasar a otro canal, que el material programado obedece de más en más a ritmos que poco tienen que ver con momentos de reflexión, de contemplación y de creación entre los hombres. Es obvio decir que el tiempo de John Ford no es el mismo que el de Bresson, ni el de Marco Ferreri es el mismo que el de Sergei Paradschanow, ni el del realizador chino Chen Kaige es el mismo tempo que el de Sisse, de Senegal... Ni éstos tienen el mismo tempo que el de un film de León Hirschman o de Jorge Sanjinés. Y hoy el ataque a los llamados "tempos nacionales" es tan fuerte, por la universalización de la TV, que todo aquello que se aparta del tempo y ritmo televisivo se lo sacrifica.

El *tiempo* de cada cinematografía nacional podría tener un equivalente en las danzas y canciones nacionales. Estamos hablando del tiempo que se nutre de un carácter o de un pulso dramático propio, de índole cultural-nacional, tal como el jazz y el samba. Escuchamos esos ritmos y reconocemos momentos de una formación nacional, cultural y social. Por eso es que creo que una cinematografía debe preservar su lengua como su idea del tiempo. En momentos en que una gran parte del cine de todos los países, del cine de autor, para poder producirse debe someterse a las exigencias de ser rodado en inglés, con estructuras narrativas, ritmos y montajes de patrón hollywoodense, es bueno afirmar que un cine se *sentirá* argentino no sólo porque tome cuestiones argentinas o se exprese en nuestra lengua, sino porque esencialmente tenga un sentido narrativo y una pulsación emotiva que se expresen en el *tempo* cultural que le es peculiar. Es una visión antropológica del tiempo social y del tiempo estético, que no necesariamente podrán coincidir, pero sí pueden y deben traducirse uno en el otro.

Es indudable que uno siente una respiración argentina en cineastas diversos que, a pesar de estar cada uno abocado a retratar distintos sectores sociales y con distintos estilos, se inspiran en ese *tempo* cultural específico. Doy como ejemplo *La casa del ángel*, de Torre Nilsson; *Las aguas bajan turbias*, de Hugo del Carril; *Los inundados*, de Fernando Birri; *El dependiente*, de Leonardo Favio, o *Prisioneros de la tierra*, de Soffici.

Solanas con Wim Wenders, en 1985.

—En El sacrificio, al final, no se sabe en qué tiempo se está, si hay un sueño eterno o si se tomó el tiempo natural. En un momento, creo que es una situación deliberada, se confunden el tiempo del espíritu y el de la naturaleza.

—Lo esencial de Tarkovski es que para él el cine no es sólo la imagen sino captar, capturar pedazos de tiempo real, el tiempo de la vida. En todo cine y de más en más, el tiempo de la vida está total y constantemente reinventado a través del sistema de montaje. El tiempo real está totalmente transgredido, violado. El espectador es llevado al ritmo y al tiempo que marca el realizador alejándolo de los tiempos reales de la vida. En Tarkovski está la preocupación de acercarnos al hombre como sujeto dramático que expresa cultura y tiempo.

—Eso sería un ideal cuya mayor atracción es su imposibilidad. ¡Capturar el tiempo!

—Pero él lo intenta. En sus películas hay un uso de los planos-secuencias, con acciones enormes que pasan sin un corte: es el tiempo que fluye en el interior de un drama cultural lo que intenta ser representado.

—Sí, pero me parece que, por ejemplo, en Sur hay una idea de tomar el tiempo como pensamiento transparente en todas direcciones. Eso termina siendo mítico. El tiempo psicológico se disuelve en el mito del tiempo cultural. Llegamos a la atemporalidad. Recuerdo lo que dice el crítico Jorge Zirulnik sobre los "cristales del tiempo" en Sur, inspirándose en Deleuze. Imagen y tiempo se confunden...

—Bueno, claro, Tarkovski dice que lo más importante es tomar ese tiempo real, no de manera documentalista. Lo trabaja como un escultor. Está lejos de la manipulación que se realiza en el conjunto del cine televisivo, hollywoodense, donde la única ley que impera es cómo se puede hacer para ir más rápido, porque el segundo televisivo vale una fortuna. Entonces no hay tiempo para quedarse, no hay tiempos muertos en la televisión. El tiempo de Tarkovski, efectivamente, es el del interior de la conciencia y el de la memoria cultural.

—En Sur está la confluencia del pasado y del presente, lo vivido con lo deseado. Todo se confunde con el tiempo que se vive. Están los tiempos confundidos en el tiempo presente por los recuerdos o vivencias del pasado que se reviven en una supuesta actualidad, que es mítica.

—Se reviven como si nunca hubieran ocurrido y como si todo se fusionara. Por eso es que acepto que se lo llame "cristales del tiempo", como si fueran cristales que se van coleccionando, para ser agregados a un álbum único que está fuera del tiempo convencional.

—También hay una predilección por los personajes arquetípicos y por la división del tiempo en una simultaneidad de lugares. "París"-"Buenos Aires", "Juan Uno"-"Juan Dos". ¿Esa idea viene del "cielo y de la tierra", un reflejo marechaliano en todo caso, proyectado en ***Rayuela****...?*

—Puede ser, pero no conscientemente. Soy un admirador de la obra de Marechal y además soy una persona más inclinada a contar las historias como las cuenta él, que son una suerte de viajes y epopeyas que viven los personajes más allá del tiempo. Me parecen maravillosos Marechal y su mitología. Pero para mí, Juan Uno y Juan Dos tienen que ver con otra cosa. *El exilio de Gardel* nace de mis años de exilio, de este penar, del estar viviendo siempre atento a la tierra. Entonces yo descubrí cuán ligado estaba afectivamente a mi país y a sus cosas. Se conoce el valor de las cosas cuando uno se distancia, se despega. Entonces esa dualidad, ese vivir aquí y vivir allá, eso de estar partido en dos, para mí fue Juan Uno y Juan Dos.

Esa dualidad es menos metafísica que existencial. A Juan Uno lo convertí en algo más mítico y en algún momento estuve tentado de hacer un personaje de él, un personaje que está presente a través de mensajes y del que nunca se oye su voz. En un momento lo hice. Cuando lo llama Juan Dos desde el Palais Royal, estaba pensando colocar el tango *Uno*, que sería la voz de Juan Uno. Pero después, por una cuestión de saturación, ya que en la misma escena iba "Rubias de New York" y "Anclado en París", no se utilizó. Quizá la metafísica marechaliana está subyacente. Pero aquí el tema es el del desarraigo vital.

Imperialismos de la mirada

—Bien, ya que estetizamos la política volvamos ahora a politizar el arte. En varios momentos de la entrevista, y supongo que no serán los únicos, te referiste a la estética hollywoodense como un golpe de gracia a la pluralidad artística del siglo, en lo que hace al cine. Para quedarnos con un concepto más preciso: ¿cuáles serían las bases concretas sobre las que Hollywood ejerce ese imperialismo de la mirada?

—Podría decirte que el sistema industrial que lo produce condiciona a tal punto la creatividad que es muy difícil salir de las fórmulas y recetas que están "probadas" para realizar su comercialización. Al ser una cinematografía de altos costos, con seguros gigantescos, todo está supercontrolado. Es un cine concebido y supervisado por los departamentos de *marketing* de las grandes productoras que chequean géneros, temas y actores en función de la comercialización. Es el *cine-producto*, el cine-marca, tan apetecible como una Coca-Cola. El director-autor ha sido siempre para Hollywood más una pesadilla conflictiva que un aporte. Es una verdadera cárcel. Difícil que algún autor escape. La historia de Hollywood enseña que, salvo un puñado de elegidos, nadie pudo hacer lo que quiso, todos tuvieron que obedecer las órdenes de la producción, que finalmente es la que tiene el derecho al corte y montaje final del film. Recordemos la cantidad de fabulosos films que no llegaron a terminarse, que se mutilaron o perdieron, de grandes maestros que entraron en conflicto, como Eric von Stroheim, Orson Welles y tantos otros.

El grupo "Cine liberación" —Gerardo Vallejo, Pino Solanas, Octavio Getino— con Perón. Madrid, 1971.

Una escena de "Sur", estrenado en 1988.

Solanas con Glauber Rocha, 1968, Roma. Frente a la Ages Films.

Durante el rojaje de "Los hijos de Fierro". Con Aldo Lobotrico (izquierda) y Juan Carlos de Sanzo (derecha)

En Hollywood el derecho del autor a la imagen no existe. Hoy el negocio pide colorear películas en blanco y negro para su difusión por televisión, adulterando la concepción original de los autores.

El sistema se apoya en el llamado "Star system"..., es decir, la iluminación, narración, encuadre, cámara y montaje se construyen al servicio de la estrella. Hay primeros planos si éstos la favorecen, el actor es la imagen de marca del film. La cámara lo seguirá como una perrita faldera, con panorámicas o travellings para un lado u otro. Tan es así que en este cine no hay grandes imágenes, es siempre el actor interpretando una acción con un fondo por detrás, cuando la imagen, en el cine poético, es un todo inseparable del escenario, de los actores, la luz y demás efectos que generan poderes expresivos muy grandes.

Otra característica empequeñecedora de este cine es que todo se construye siguiendo las leyes del suspenso, de la peripecia o la intriga. Por ese camino se llega a la grotesca uniformización de que tanto una historia de guerra como de amor, un film de espectáculo como intimista, se construyen por la vía del suspenso, como si sólo el suspenso pudiera garantizar las posibilidades de comunicación. Esto es sencillamente falso. Tan falso como sería decir que para que los libros interesen o puedan venderse hay que escribirlos todos con suspenso o hay que inventar una fuerte trama. ¡No! En la literatura estas formas de trama y suspenso son una parte minoritaria de todo lo que se escribe y no de las más relevantes. Parece obvio decir que el lector sigue leyendo un libro o sigue viendo una obra de teatro o cuadros en una exposición, por el interés creciente del texto, de las imágenes o de las escenas. Atiende así a la calidad dramático-conflictiva, plástica, literaria o poética, y también a las ideas que se expresan... Toda comunicación, desde una simple conversación, se desarrolla siempre por el interés creciente de lo que el lenguaje en tanto lenguaje comunica y no por el suspenso... Al menos, en todo mi cine me he cuidado bien de no construir sobre estas líneas tan mecánicas. Nosotros no vivimos la vida con suspenso, todo es bien diferente... La vivimos como una misteriosa continuidad dramática.

Un tercer elemento del cine-producto es la simplificación temática, la tipificación de personajes maniqueos, convertidos en arquetipos seductores y vacíos. Por supuesto, de vez en cuando llegan a Hollywood algunos de los grandes autores de gran teatro americano y otras veces excelentes escritores. Pero en la mayor parte de los casos, esos autores terminan modificados por las trabas de la producción, que con sus fórmulas de adaptación tratan de poner todos los pies en los mismos zapatos. Tampoco es culpa de los guionistas profesionales, ya que deben escribir lo que piden los productores. Alguna vez hubo excepciones y son las expresiones más valiosas del cine americano que se han producido lejos de Hollywood, el cine de los independientes como Woody Allen, Cassavetes, Altman, Coppola, Kubrick, etcétera.

Por último, todo el cine hollywoodense vuelca su esfuerzo en tratar de reconstruir imágenes tal "como son" en la realidad, de reconstruir escenas que den la ilusión de que "es la vida misma" la que allí ha sido captada. Su gran contradicción es la de ponerle límites a la imaginación del espectador. *Por el contrario, el cine abierto y poético* busca movilizar el imaginario de los espectadores.

Por último, cabe señalar que el cine hollywoodense es un cine de fortísimas emociones. Pero también hay que decir que generalmente esas emociones están más cerca de las deportivas que de las artísticas. Toda manifestación artística expresa emociones, pero no toda emoción es estética. Si nos peleamos, o pierde o gana nuestro equipo, sufrimos o gozamos, y nada tienen que ver los sentimientos cotidianos con el arte o la belleza.

Pero el cine hollywoodense no es sólo el que se realiza y produce en Hollywood sino que, propagandizado mundialmente por la TV, se ha impuesto como modelo en casi todas las cinematografías mundiales. Se copian estas recetas y modelos taquilleros como vía de recuperación del público, incluso con temáticas de izquierda o de denuncia social.

A no confundirse: lo criticable no es el gusto de los americanos —nos guste o no nos guste— sino que se lo copie o mistifique o se lo presente como modelo único. A los americanos hay que aplaudirlos por todos los aportes que hicieron desde el cine mudo, y porque inventaron su cine, sus mitos y lenguajes partiendo de su cultura y de su historia.

Muchos ven como salida de la crisis al capital americano, que en todas partes del mundo exige *sine qua non* los rodajes en inglés, actores americanos y, por supuesto, acercar estas películas a los modelos enunciados antes. Lo que puede terminar transformando estas presuntas soluciones —si no plantean límites— en un cine americano rodado en Argentina. Solución para los films de clase B y C americanos.

Pero, yendo más lejos, debemos preguntarnos: ¿Cuál es la evolución real del cine como arte, como lenguaje y como comunicación en estas décadas? ¿Cuáles son los aportes que se hacen a los ya realizados por los grandes maestros del cine como Griffith, Eisenstein, Chaplin, Renoir, Misoguchi, Visconti? Es evidente que, desde el advenimiento del sonoro, el cine comenzó a perder la riqueza poética, la inventiva en la imagen, la creatividad en la puesta que tenía en la época muda. En ella toda la información pasaba inevitablemente por la imagen, en tanto que hoy, si bajamos la columna sonora, no entenderíamos nada de lo que sucede. Se puede cambiar la trama, la intriga, el "argumento" y los diálogos de casi todos esos films con sólo doblarlos y nadie notaría el cambio. De más en más se filma igual: unos siguen el hipernaturalismo o el efectismo americano y otros la "poética" de la publicidad. Las identidades nacionales de las grandes cinematografías han comenzado a perderse a punto tal que hoy se lucha por defender ya no el lenguaje fílmico ¡sino el hablado!

Ya en los años '70 Jean-Luc Godard repetía: "Actualmente hacer un film es contar una historia como se la cuenta en Hollywood. Todos los films se parecen. El imperialismo económico ha dado nacimiento a un imperialismo estético. Nuestra tarea es liberarnos de las cadenas de imágenes impuestas por la ideología imperialista a través de todos sus aparatos: prensa, radio, cine, discos y libros". Pero Godard no criticaría sólo con trabajos teóricos sino fundamentalmente con una obra vasta y riquísima, realizada con modestísimos medios y que representa una de las reacciones más notables contra la uniformización y empobrecimento del cine contemporáneo. A él le debemos en los últimos treinta años la transgresión e invención de códigos y lenguajes: haber liberado la mirada. Pero si alguien me preguntara qué es lo que me ha enriquecido más en estos años de vida en París (la ciudad del mundo en donde se ve más cantidad de películas de autor provenientes de todos los continentes), diría que no fue el cine sino el teatro. Viendo las grandes puestas de los maestros franceses, o de Giorgio Strelher, Peter Brook, Robert Wilson y de nuestros compatriotas Lavelli y el talentosísimo y querido Víctor García, que tan prematuramente falleciera, pude redescubrir y convencerme de que la poesía y la magia son un viaje infinitamente más complejo y rico que el cine de lo concreto o cine hipernaturalista, en donde todo muere o se consume en la pantalla o la sala. También recuerdo el impacto que me produjeron las grandes exposiciones de pintura en el Grand Palais o el Centro Pompidou y otros museos. Puedo decir que fue en París donde descubrí en esas grandes muestras la potencia y genialidad de dos maestros de la pintura latinoamericana: Wilfredo Lam y Roberto Matta. Fue una impresión tan rica y estimulante como lo fue estar en Berlín frente a la retrospectiva de Bacon o en México frente a los murales de Diego Rivera, Orozco o Si-





Buenos Aires, Noviembre de 1973. Estreno de "La hora de los hornos". Con Agustín Mahieu, Julio Troxler y Chunchuna Villafañe.

queiros, que tanto me han servido para construir mis propias imágenes y películas.

Viajando y reflexionando con aquellas formidables puestas me daba cuenta de que el sueño de Antonin Artaud había comenzado a ser realidad. El reaccionaba con violencia frente al sometimiento que el teatro tenía al texto escrito, en donde las puestas no eran otra cosa que poner en escena el diálogo. Permitime que lo transcribamos porque lo que dice del teatro bien puede aplicarse al cine actual. Así como el teatro de hoy, desde Beckett, Genet, Pinter, Weiss a Cesaire, Arrabal o Pavlovsky renace y se reinventa con las "imágenes de cada puesta", el cine debe también liberarse de la sumisión al diálogo. Es el modelo de cine hollywoodense o televisivo el que ha encarcelado la imaginación cinematográfica a la letra escrita.

Oigamos a Artaud en *El teatro y su doble* y pensémoslo para el cine: "El diálogo no pertenece específicamente a la escena sino al libro, como puede verse en todos los manuales de historia literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado. Afirmo que la escena es un lugar físico que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto. Y ese lenguaje concreto es independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje... y que ese lenguaje es verdaderamente teatral en cuanto escapa al dominio del lenguaje hablado... Hay que sustituir la poesía del lenguaje por la poesía del espacio, capaz de crear imágenes materiales, equivalentes a las imágenes verbales. Cada uno de los medios de expresión utilizados en la escena (música, danza, plástica, arquitectura, iluminación, decorado, mímica, etc.) tiene su poesía propia, intrínseca, y que se enriquece con sus posibles combinaciones con los otros medios de expresión. En todo caso, y me apresuro a decirlo, un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización, es decir, todo lo que hay de específicamente teatral, es un teatro de idiotas, de locos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, occidental. Hay que terminar con esta superstición de los textos y de la poesía escrita. La puesta en escena es instrumento de magia y hechicería, no reflejo de un texto escrito."

A varias décadas de estas aseveraciones de Artaud hoy nadie discute que la verdadera creación de un espectáculo teatral es la concepción de su puesta, la creación de sus imágenes, tomando como base una pieza o texto teatral. Para el conocimiento del texto escrito, es obvio decirlo, alcanza con leerlo. Un espectáculo se conoce, en cambio, con otras reglas diferentes a la lectura de un texto; reglas que hacen a la formación general de las imágenes y el movimiento.

—Quien así habla, evocando tan fervorosamente a Artaud y Godard, no debe ignorar que se le reclamarán alternativas. Por ejemplo, ¿cuál debería ser el camino para las cinematografías pobres?

—Bueno, evidentemente, hay que retornar al cine de la creación y de la imaginación. A esta altura es necesario hacer distinciones. De más en más hay directores que filman bien, que filman muy bien, con un lenguaje brillante y que cumplen eficientes planes de producción. Igualmente podríamos decir que hay actores formados en las más avanzadas metodologías o músicos capaces de realizar brillantes composiciones y utilizar los más sofisticados instrumentos electrónicos. Pero hoy, el cine, el teatro o la música no están en crisis por carencias técnicas, sino por falta de auténtica y novedosa creación. Sobran los grandes profesionales y faltan los artistas, los poetas que tanto en cine como en literatura, teatro, música, sean capaces de revelarnos nuevas formas, nuevos lenguajes y nuevas imágenes.

EL PAIS Y OTRAS SITUACIONES

Según Solanas

DE LA CRITICA LOCAL. Defiendo la tesis de que un país realmente independiente debe serlo eminentemente en el plano de la cultura, además del campo económico. Por eso debemos llegar a valorar nuestra producción teórica, cultural y artística con criterios que surjan de nuestra propia práctica estética y creativa.

Pero aún andamos en los cabildeos, en los cuestionamientos y enfrentamientos minúsculos, transitando por dos sendas: o la negación injusta y deshonesta o la alabanza mistificadora. En estas dos actitudes se expresa la mayor parte de la crítica argentina, en cualquiera de sus especialidades. Hacia lo que viene de afuera, aunque sea mediocre, se le dedica un espacio generoso, se lo trata con un respeto y consideración que desearíamos también que se tenga con el intelectual del país, a quien se lo mira siempre con desconfianza o se lo desvaloriza aunque sea brillante, quizá por aquello de "¿cómo?... si era mi vecino..." ¿Y desde dónde se critica?... ¿De acuerdo con qué modelos cinematográficos se critican nuestras películas?... ¿Los de Hollywood o los de Europa?... ¿Hay alguien que las critique en relación con la cinematografía latinoamericana, que tiene ya su historia o, lo que sería justo, en relación con la gran cultura latinoamericana, mezcla de realidad, historia, poesía, leyenda, mito, memoria, sueño y proyecto?

Tradicionalmente los críticos seguían los patrones informativos de la crítica europea o americana, a través de los libros y revistas que nos llegaban desde las grandes capitales del Norte. Pero también los cronistas se amamantaban y se amamantan de toda la información que los distribuidores de películas traen acompañando las mismas. Con las películas argentinas o latinoamericanas no pasaba lo mismo, porque por lo general en nuestro medio no existieron historiadores de cine y mucho menos teóricos, es decir, aquellos especialistas en la materia que, despojados de los modelos teóricos de la crítica francesa, italiana, inglesa, americana o rusa, encontraron los rasgos peculiares de nuestro cine. No sólo desde el punto de vista temático o sus géneros, sino sobre todo a través de su escritura y lenguaje cinematográfico. Por eso, lo difícil siempre fue juzgar lo propio y, cuando lo propio se escapaba del modelo tradicional, era mucho más difícil aún juzgar o ver lo nuevo. Curiosamente, cuando aparecía algo nuevo, un buen sector de la crítica lo ignoraba, o no lo juzgaba artísticamente, o le hacía una crítica política o, lo que es el colmo, lo tomaba simplemente a la chacota.

DE LA CULTURA NATIVA. Sea en las artes, en las ciencias o en el cine, la actitud dependiente nos transforma en "depósito de información y de teorías instrumentales". Cuando más, en fieles intérpretes de lo sagrado. Cultura libresca, cientificista, tecnocrática, enajenante, pragmática, replegada sobre sí como un caracol fuera del mar hace siglos; caracol que ha perdido la vida y al que la ola de los proyectos ajenos lleva y trae, hasta destrozarlo en minúsculas partículas de arena.

Es alarmante cuando una gran mayoría de chicos que ingresan en la universidad tienen como proyecto futuro irse afuera y sin que el esfuerzo de la universidad sea acercarlos imaginativa o críticamente a la vida real del país. Digo esto porque de más en más se desarrollan cátedras empecinadas en invertir una gran energía creadora en la profundización y sacralización de una forma de trabajo intelectual rutinizada, inspirada en el modelo productivo de sociedades capitalistas en crisis. Esa política de especialización, de enseñanza tan dividida en compartimientos y carreras, tomada del aparato técnico del capitalismo maduro y en crisis de los americanos, hace que se vaya perdiendo la capacidad de pensar.

DE OTRAS DEPENDENCIAS. La dependencia del Norte con el Sur es también enorme. ¡Bastaría que la Argentina no pagara la deuda —u otro de los grandes deudores— para que todo el sistema bancario de los Estados Unidos entrara en bancarrota...! Es decir, el problema de la deuda externa no es un problema exclusivamente nuestro sino que concierne íntimamente a las dos partes. Lo que hoy es nuestra debilidad mañana puede ser nuestra fortaleza si condicionamos el pago de la deuda a una serie de compromisos de los países del Norte para con nuestras necesidades, nuestra estabilidad, nuestro crecimiento y nuestro comercio exterior. Hasta la fecha, tanto los Estados Unidos como la CEE se han manejado impunemente frente a la economía argentina. Los precios agrícolas internacionales no son respetados; nuestros clientes y mercados, tampoco. Valgan estos dos ejemplos: a fines de 1973 y sin previo aviso la CEE decidió prohibir la importación de carnes argentinas en Europa, lo que nos privaba de uno de nuestros más grandes mercados. La medida llegaba a pocos meses de haber recuperado la democracia luego de los siete años de dictadura de la llamada "Revolución Argentina" y a pocas semanas de que Juan Perón fuera elegido por tercera vez presidente de la Nación con el setenta por ciento de los votos. El otro caso fue el año pasado: los Estados Unidos subsidiando a sus productores agrícolas conseguían venderle a la URSS y a China —dos clientes tradicionales nuestros— varios millones de toneladas de cereales. La reacción argentina fue la tradicional nota de protesta y nos comimos los cereales...

DE CANALES Y GENTE. En cuanto a los canales del Estado, se quiere seguir privatizando porque lo único que dan son deudas... ¿Pero por qué el gobierno radical no ha investigado el porqué de esas pérdidas? ¿Por qué no removió a los funcionarios que había nombrado la dictadura? ¿Por qué no investigó las distintas modalidades de contratación, la distribución de porcentajes, los acuerdos con productores privados, contratistas, agentes de material extranjero, etc. ...sobre los que se asienta la vampirización permanente de los canales estatales?... ¿Cómo es posible que en cinco años de gobierno radical los canales estatales han gastado más de 60 millones de dólares en compra de películas y series extranjeras, en su mayor parte americanas, suma que cuadruplica a la gastada por el Instituto Nacional de Cinematografía en esos mismos años en concepto de créditos a la producción de películas? ¿Cuáles son las razones para que a un alto funcionario de Canal 13 durante la dictadura, el señor Eduardo Metzger, conocido además como intermediario en la venta de helicópteros israelíes a la Marina argentina en tiempos de la guerra de las Malvinas, se lo haya nombrado nuevamente como interventor de Canal 13?

